AVGVSTA

REVISTA DE ARTE

OCTUBRE 1920



VOL. 5 No. 29

624 VIAMONTE 632

BVENOS AIRES

PVBLICACION MENSVAL

PRECIO $ 1.00

A nuestros Subscriptores

RECORDAMOS a nuestros subscriptores, cuyo abono vence el 31 de Diciembre de 1920, la conveniencia de renovarlo antes de esta fecha.

No contestando a este aviso, será suspendido el envío de la revista.

Año, $ 12 * Semestre, $ 6

Enviar correspondencia y giros a la orden de "Administrador de AVGVSTA".

▷ AVGVSTA ◁

REVISTA DE ARTE

DIRECTOR ARTÍSTICO, FRANS VAN RIEL — JEFE DE REDACCIÓN, M. ROJAS SILVEYRA

SUMARIO DEL NÚMERO 29

Redacción y Administración { 624, VIAMONTE, 632, - BUENOS AIRES
UNIÓN TELEF. 225, AVENIDA

PRECIOS DE SUBSCRIPCIÓN

República Argentina, por año .... $ 12.—
» » » semestre.......... » 6.—
Sud América, por año .... » o/s 8.—

PRECIOS DE VOLUMEN

Vol. I. Año I. 918, falta el Nº 1 (enc. rústica) $ 14.—
Vol. II. Año II. 1919 completo » » » 11.—
Números atrasados.......... » 2.—

Se subscribe en esta administración y en las principales librerías.



"VERSOLARIS" POR
V. DE ZUBIAURRE

RAMÓN Y VALENTÍN DE ZUBIAURRE

SU ESTÉTICA DEL PRIMITIVISMO

EL primitivismo artístico tiene en los hermanos Ramón y Valentín de Zubiaurre un carácter tan personal y tan profundo que no podemos sino admitirlo como viva expresión de dos temperamentos dispuestos y dotados por una serie de circunstancias definitivas para esa visión particular de la vida, de las formas y los colores.

Ahora se es «primitivista» por la misma razón que «cubista» o «dadaísta»; es decir, por un simple acomodo de la conciencia artística en quienes, careciendo por lo general de todo aquello que determina en la obra de arte la presencia invisible de una personalidad profunda, se conforman con ser originales en el sentido de la extravagancia.

Por eso desconfiamos siempre de los que presentan su arte bajo un rótulo cualquiera —la nomenclatura de los «ismos» es inacabable—deformando bajo el decálogo de las nuevas escuelas, la natural visión de las cosas y de los seres.

El arte, como muchas otras cosas, pasa actualmente por una aura revolucionaria. Se me objetará que todo arte verdadero es en el fondo una perpetua revolución en el mundo inmaterial de la belleza. Quizás; pero el hecho es que, ciñéndose últimamente a los principios más materiales de la ciencia física, el arte que iba perdiendo así la divina substancia de su espíritu, se había sometido al proceso general de la evolución.

Esta progresión ascendente del arte que puede ser evolucionista o revolucionaria según las circunstancias o los tiempos se refiere más al concepto general de la belleza que a la técnica profesional. Manet, por ejemplo, no fué un revolucionario con su doctrina del impresionismo porque «revolución», como su nombre lo indica, significa poner una idea vieja en el punto de partida para hacerle seguir un camino contrario al que esa misma idea ha seguido en el curso de su evolución histórica. Revolución no



"LA ORACIÓN" POR
V. DE ZUBIAURRE

es lo contrario de evolución como muchos imaginan porque toda revolución acaba por ser también una evolución: evolucionar es proseguir; revolucionar es volver, es regresar una y mil veces hasta dar con el verdadero origen de una cosa, de un fenómeno, de una idea.

Pues bien, Manet, como decíamos no fué nunca un «revolucionario» en el sentido estricto de la palabra porque su doctrina del impresionismo no había ido a buscar las cuencas originales del fenómeno artístico: fué más bien un evolucionista porque siguió avanzando en el camino abierto por Courbet. Este, en cambio, si que fué un revolucionario—y de los más fogosos—porque su arte desandó todo lo que había andado el clasicismo desde principios del siglo XVII para colocar el sentido y la finalidad del arte no en la simple expresión de lo bello, como hacían los clásicos, sino en la expresión del carácter, esa especie de vida interior que tienen en sí todas las cosas y que hace que las más feas sean bellas en cierto modo si se las mira bien. De este concepto nace el «realismo».

Pero el principio «clásico» del arte era a su vez una revolución con respecto a las escuelas primitivas y la revolución consiste en este caso en que, los clásicos—aún los del renacimiento—al establecer dos gerarquías en las cosas, las cosas bellas y las cosas feas y al dar al arte la finalidad de expresar únicamente las bellas, volvían instintivamente a los orígenes del arte pagano que era el sentido de la belleza integral desconociendo la enseñanza histórica de los primitivos para quienes todas las cosas, bellas o no, son dignas de alabanza ya que reflejan por igual la divina luz de donde proceden.

Esta breve síntesis abarca como se ve todo el proceso del arte en sus tres grandes períodos revolucionarios: el primitivismo, revolución con respecto a las ideas paganas; el clasicismo con respecto a los primitivos y el realismo con relación a los clásicos.

Pues bien, en el mundo del arte puede observarse ahora un fenómeno precursor de una nueva revolución: hastiado de buscar el *carácter* de las cosas y no su valor intrínseco de *belleza*, el arte contemporáneo comienza a volver los ojos hacia las místicas fuentes del primitivismo. No quiere el realismo crudo de Courbet pero rechaza también la belleza fría de los clásicos;



"LOS REMEROS" POR R. DE ZUBIAURRE

y en ese trance, ávido de belleza pero ansioso también de una idealidad superior sólo encuentra una solución posible en el maravilloso intuicionismo de los primitivos. Estos, para quienes todas las cosas eran bellas porque procedían de Dios, daban a todas un valor homogéneo; y así, sus cuadros tocados siempre de un místico fervor religioso, nos presentan los hombres, los árboles y las casas en un mismo plano de valor expresivo. No eran coloristas porque el color no era todo para ellos, ni se pagaban demasiado de la forma porque la forma no era tampoco el resumen de la belleza absoluta. Por lo tanto, ni se preocupaban mucho por la anatomía humana ni descomponían los colores en las sutilísimas matices que descubrió después la paleta de Rafael. En uno u otro caso se conformaban pues, con respecto a la forma, con expresar la vida por actitudes (nunca por movimientos) y con respecto al color, en presentarnos los rojos, los verdes, los azules con la pristina pureza de los tonos originales. Los cielos eran uniformemente azules y los campos uniformemente verdes. Las leyes físicas del prisma no contaban para los humildes pintores de la primera época y como ignoraban también los valores de relación, de volúmenes y de atmósfera sus cuadros de una profunda simplicidad técnica dábanse al encanto de representar con una minuciosa fidelidad el aspecto exterior de las cosas y de los seres sin penetrar para nada en la intimidad de su vida interior. Pero todas las cosas y todos los seres, en un concepto

de generalización que equivale a una especie de honda apoteosis ante los ojos del Dios que las ha creado.

Por este mismo motivo, la característica esencial de la pintura primitiva es el sentimiento del tema. A medida que el arte se aleja de sus fuentes purísimas se hace de más en más individualista. Huye del *asunto* y busca en el *hombre* el tema principal de su inspiración.

A la simplicidad de gestos corresponde, lógicamente, la simplicidad cromática y así, mientras las imágenes aparecen como eternizadas en la más rudimentaria actitud del éxtasis, los colores mantienen su independencia sin fundarse entre sí por la magia esencial de los matices.

Tales son, en general, los modos diferenciales de esa escuela primitivista a que los artistas de hoy parecen volver los ojos en un incontenible anhelo de idealidad y de belleza; y ha de tenerse presente, a este respecto, que las tres grandes revoluciones del concepto estético se han operado precisamente por hartazgo y por demasiado abuso de los conceptos precedentes. Así el clasicismo por hartazgo de la generalización primitiva y el realismo por abuso de belleza entre los clásicos. Parece ser que el realismo ha extremado a su vez el análisis del carácter, prescindiendo demasiado de lo bello y el arte da ahora un salto brusco hacia sus fuentes primeras para retemplar su espíritu en el misticismo de la escuela primitiva.

Esta debe ser—ya que no media otra más persuasiva—la razón en que fundan muchos artistas contemporáneos su retorno a la estética del siglo XII. Entre estos, los que más abiertamente y sin ambages se dan a la tentación de renovar el credo estético, son indudablemente los pintores españoles Ramón y Valentín de Zubiaurre que acaban de exponer en lo de Witcomb un conjunto de obras maravillosamente sentidas al modo de los primitivos flamencos e italianos.

No hay en ellos ni el deliberado propósito de originalidad que reprochábamos antes a ciertos artistas ni el afán tampoco de producir un arte rebelde a toda disciplina escolástica. No; los hemanos Zubiaurre saben como el que más la técnica difícil del pintor y si han llegado a una estética simplista, regresando al origen de la pintura, es por natural derivación de dos factores determinantes: la raza y el mutismo, porque los hermanos Zubiaurre son vascos de origen



"OCASO CASTELLANO" POR V. DE ZUBIAURRE



"PÍCAROS Y MENDIGOS"
POR R. DE ZUBIAURRE

y tienen la desgracia de arrastrar por el mundo un incompleto sentido de relación puesto que, siendo sordomudos de nacimiento, su concepto de la vida exterior se limita, naturalmente a la representación objetiva de las cosas.

Pero oigamos a este respecto lo que dice de los hermanos Zubiaurre en un jugoso artículo que sirve de prefacio al catálogo de sus obras el erudito y perspicaz Ortega Gasset:

«Los hermanos Zubiaurre son vascos, sordos y pintores. Esto quiere decir que hay en ellos tres potencias de mutismo. Ser vasco es, sin más, una renuncia nativa a la expresión verbal. El misterioso pueblo vascongado posee un idioma elemental que apenas sirve para nombrar las cosas materiales, y es por completo inepto para expresar la fluencia fugitiva de la vida interior. Por otra parte, ¿no es la pintura complacencia en la mudez de las cosas y una divina organización de la taciturnidad?

Porque hay en toda cosa la denodada resolución de exteriorizar su intimidad. Vista bajo cierto sesgo, la vida del mundo parece consistir en un formidable afán lírico, en una indómita voluntad de expresarse que yace en todo ser. Si cegamos los cauces sonoros—voz, rumor, gemido—que suelen buscar las cosas para libertar su secreto, la fuerza expresiva de la naturaleza quedará represada, y, acumulándose, buscará turbulenta la salida por algún otro lado. De esta manera, bajo la presión del silencio, nace la mímica y se dispara el gesto.

En la pintura de los Zubiaurre, personas y paisajes comprimidos por el silencio, se presentan resueltos a aprovechar nuestra mirada para revelarnos su íntima existencia. Nótase en estos lienzos como un impulso de dentro a fuera, que hace rezumar por todas partes el espíritu latente. Sus personajes suelen estarse inmóviles, porque no les bastarían todas las gesticulaciones imaginables para decirnos lo que quieren. Pero todo su cuerpo—ojos, piel, silueta, todo su traje, los utensilios, las jarras pan-

zudas y lustrosas, los manteles nítidos, las fachadas blancas de los caseríos, la curva rítmica de los campos—son un puro ademán continuado. Hay en estos cuadros una incesante irradiación de intimidades. Para insinuarse en nosotros, nada en ellos necesita moverse, logra expresarse por emanación, como hacen las flores en la selva callada. A veces, el empeño de confesar su arcano es en estas figuras tan grande que sus ojos se abren suplicantes, angustiados, pobres ojos de náufrago que exhalan el postrero y esencial pensamiento...»

Observa el mismo crítico más adelante, que el silencio parece aguzar todo y dotarlo de patéticas vibraciones y que así, de la obra de los Zubiaurre donde se remansa la existencia más cotidiana, llega a los hombres un permanente latido patético.

Para Ortega Gasset la obra de los hermanos Zubiaurre encierra concentrada toda la vida de la raza vasca, pueblo de acendrada moralidad que se aferra a sus costumbres y usos con sin par tenacidad, fijando sútilmente todos sus caracteres y subrayándolos con una vaga resonancia irónica. Para él, la técnica de ambos artistas va regida por un instinto humorístico en el mejor sentido del adjetivo, pues amando como aman los seres simples que pintan, su técnica sencilla y atractiva consiste en extremarlos.

«El impresionismo—agrega—nacido de una antipatía hacia las cosas atomiza las formas en puros reflejos: de una jarra, de una faz, de un edificio, pintará sólo la masa cromática amorfa. El primitivo, entusiasta del mundo que le rodea, sigue un camino opuesto: hará abstracción de los reflejos que deforman el cuerpo de cada objeto, y como si la pupila fuera una mano, la deslizará sobre su superficie, no admitiendo confusión ni vaguedad en los contornos.

En los Zabiaurre retoña una vez más esta intención artística de los primitivos flamencos e italianos. Les importa mucho cada cosa, y como el perfil representa la demar-



"EL DE LA CASA" POR R. DE ZUBIAURRE



"ENCAJERAS DE LAGARTERA"
POR R. DE ZUBIAURRE

cación de fronteras entre unas y otras, se han hecho pintores de perfiles, de siluetas. Puede decirse que la parte de nosotros mismos donde más nos hallamos es nuestro perfil. De aquí proviene el humorismo de estos dos hermanos.»

Y termina el crítico:

«Lo que hacen con las formas lo hacen con los colores. El blanco de una pared es sólo relativamente blanco: en la realidad, está mezclado con gris y con rojo, con verde y amarillo. Sin embargo, con justo título decimos que aquella pared es blanca. La blancura predomina y califica el color general del objeto, diríamos que es el perfil del color de aquel objeto. Los Zabiaurre retienen sólo estos perfiles cromáticos, y exaltando las tonalidades obtienen ese esplendor cerámico de sus lienzos, que reflejan triunfalmente la luz, como esmaltadas porcelanas.»

En esta muestra, Ramón, el mayor, expone 24 grandes telas algunas de las cuales como «La Partida», «Encajeras de Lagartera», «Tres generaciones», «Viejos de Ondarroa», etc., nos hablan de esa fabulosa tierra vasca que el artista interpretara con tanto acierto en los «Remeros vencedores de Ondarroa» adquirido hoy por el Museo del Luxemburgo.

Valentín, de una técnica menos rica quizás, pero de una emoción más intensa, presenta en un conjunto de 22 cuadros dos grandes composiciones de profundo misticismo artístico: «Versolaris» y «Tierra vasca» donde fluye todo el sabroso encanto del primitivismo. Lo demás del artista no ofrece un interés tan sostenido y en tal o cual obra hasta se resiente un poco de la inevitable influencia de Zuloaga.

Sin embargo, tanto el uno como el otro, Ramón y Valentín de Zubiaurre, nos han dado con su reciente muestra una augural promesa para el arte de mañana como reflejo cristalino, cambiante y prolongado del inmortal arte de ayer.

MARCO SIBELIUS.



"CAMINO FRONDOSO"
POR ALFREDO EAST

LAS AGUAFUERTES DE ALFREDO EAST

CUANDO el director de la Galería Continental adquirió un aguafuerte de Alfredo East, titulada «Camino de Aldea», descubrió una potencia nueva en el limitadísimo campo de este arte. Un planeta ignorado pasaba ante su objetivo y, como otros investigadores de planetas, quedó perplejo. Los visitantes de la Exposición de Pintores Aguafuertistas y de la Exposición de San Luis, pudieron verlo más tarde pues en ambas muestras estuvo expuesta junto a otra plancha del mismo carácter titulada «Sendero en el valle». Una tercera aguafuerte de East «Granja en Cotswolds» que expuesta un año después en Londres, pero todas dieron margen a sabrosos comentarios y le decidieron a pubricar una nueva serie de grabados en la que figuraban los siguientes: «Villa d'Este», «Normandía», «Tarde tranquila», «Saint Ives», «La avenida», «Rincón de bosque», «El Molino Blanco» y «Claro de luna». Estas tiradas hechas en tres años por un artista apreciado marcan una época; no sólo difieren de la obra de otros pintores—salvo quizás la de Frank Brangwyn—sino también de la suya propia.

En sus comienzos, M. East formó parte de la Sociedad de Aguafuertistas Ingleses, pero, después de una tregua más o menos larga en que pasó algún tiempo sin exponer, se sintió poseído de nueva inspiración y volvió al punzón para expresar su ardor y su interpretación de la naturaleza como aquel conocido novelista que, después de haber publicado numerosos volúmenes en prosa dió en conquistar la corona del poeta. Y, en efecto, como el soneto, el aguafuerte no admite mediocridades. El aguafuerte mediocre no interesa a nadie: y el mal soneto tampoco.

Hojeando las planchas que acabamos de mencionar nos sorprende, en primer término, los progresos que ha hecho en estos últimos años el arte del aguafuerte y luego, el fogoso empeño que Alfredo East pone en estudiar la naturaleza y, particularmente, los árboles. El genio de los bosques aparece manifiestamente en estos grabados y, cuando los miramos, los árboles parecen asumir los magníficos colores y los grises delicados



"UNA TORMENTA EN EL CAMPO"
POR ALFREDO EAST

que, en realidad, son del dominio de la pintura al óleo.

Si al igual de East, Brangwyn, Macheth y Willie, todos los grandes paisajistas se lanzanaran con análogo ardor al arte del grabado en cobre, las exposiciones anuales serían mucho más interesantes.

Para apreciar los progresos realizados en esta rama del arte nos bastaría con observar la plancha titulada «Una tempestad en el campo». Es inverosímil que este trabajo haya sido ejecutado del natural en medio de una tempestad semejante y, sin embargo, la espontaneidad y el realismo de su técnica representan un brillante estudio de aire libre.

El movimiento de los árboles, su lucha contra los ataques del vendabal, el inesperado rayo de luz con que el relámpago ilumina el tétrico paisaje, todo nos recuerda aquí la verdadera lucha de los elementos y en modo alguno los conocidos recursos que se emplean en el taller para componer un cuadro.

Hoy en día, el aguafuerte no es ya la obra de un hábil operario que se limita a copiar pacientemente. Ya no se conforma con reproducir; quiere crear y cada prueba, a tirada limitada, debe ser impresa ante los ojos del artista. Inventada para permitir exactas reproducciones, el aguafuerte ha llegado, poco a poco, a ser una expresión original.

El método de Alfredo East es de los más simples; como contraste podría compararsele con el de David Law, cuyos croquis en color han sido fiel y laboriosamente grabados por procedimientos casi mecánicos. Por qué esos mil pequeños puntitos, cuando un solo rasgo basta y sobra? El aguafuerte debe dar el máximo de esfuerzo con el mínimo de técnica. Es un arte puramente artificial y convencional donde la forma debe surgir el color, pero posee, en cambio,

una riqueza que le está vedada al lápiz y a la pluma. Su aplicación esencial es el paisaje.

El método adoptado por Alfredo East en sus últimas planchas desafía por su simplicidad toda comparación con aquellos que no son capaces de ser por lo menos, pintores distinguidos. El aguafuerte es para él una recreación y cuando pinta tiene al alcance de su mano un cuaderno de apuntes donde anota, según el caso, rápidos bocetos de árboles. Ellos demuestran la gran habilidad, el conocimiento y la fuerza de composición que pueden esperarse de su experiencia.

Uno de estos apuntes o dos o tres diestramente combinados proporcionan de tiempo en tiempo el tema de un aguafuerte. Una plancha está preparada; algunos rasgos a la acuarela trazados a dos tonos sobre la cera fijan el tema general de la composición y después el aguafuertista se dirige al sitio elegido con su plancha y una botella de ácido. La obra, ejecutada así al aire libre conserva por completo todo el carácter, toda la fuerza de la primera inspiración. Podrá agregársele algún detalle; podrá, si llega el caso, completar el valor de tal efecto, pero nunca se descubrirá un error ni se echará de menos la necesidad de haber corregido una línea. La firmeza del dibujo apoyada en la experiencia son las cualidades que llevan el aguafuerte a su rango especial. No es necesario decir que el rasgo debe dar una impresión muy viva y que, en este procedimiento sintético, la verdad del detalle es más bien sugerida que real. El artista tira siempre la primera prueba por su propia mano y anota en ella las indicaciones necesarias para guiar al impresor. Como resultado, podemos observar la cuidadosa presentación que caracteriza todas sus planchas. «La noche» es, por así decirlo, un dibujo a tinta sobre un fondo de aguafuerte, pero, en otros dibujos, una tirada «propia» no serviría al artista. Alfredo East ama las impresiones artísticas y sabe conducirlas hasta el punto en que logran ese efecto serio y sombrío que sugiere el misterio de la noche.



"LA CASA BLANCA" POR ALFREDO EAST



"NOCHE DE LUNA"
POR ALFREDO EAST



"UNA GRANJA" POR
ALFREDO EAST

La idea bastante generalizada de que tal procedimiento es nuevo y discutible, carece por completo de fundamento, pues ya se recomienda en un libro «El arte del grabado» publicado hace más de 70 años:

«Dejando sobre la superficie de la plancha un poco de tinta de imprimir, Rembrandt producía a menudo, en el momento de la prueba, efectos muy singulares sobre algunas de sus aguafuertes . . .»

«Una granja en Costwolds» está tratada con mayor seriedad. Un poco de tinta ha sido ligeramente extendido sobre la plancha para dar atmósfera a la composición, pero no vemos allí cómo en «La noche» ese admirable efecto de aguafuertista. La profundidad de este método no puede obtenerse por la tinta sola. El mordisco en pleno—fantasma del principiante—debe quedar allí donde aparece como ayuda del dibujo según la técnica famosa de Camerón y Brangwyn y el menos experto de los aguafuertistas mirará con horror el empleo inteligente de estos accidentes.

«Rincón de bosque» es un interesante dibujo de follaje pero la plancha no ha sido tan profundamente mordida como las que acabamos de mencionar. Sin embargo, sirve para mostrarnos una de las principales dificultades del procedimiento,—dificultades invencibles, para muchos aguafuertistas del natural—y que consiste en la necesidad de abandonar los elementos inmateriales. a naturaleza nos presenta un millón de hechos y nos ofrece la elección entre algunos que por su combinación, dejan en la retina del observador algo de la inspiración que ha guiado al artista en sus preferencias.

Otra plancha de título y carácter semejante «Rincón de parque» nos sugiere iguales reflexiones, bien que muchos aficionados pensarán quizás que esta última es más delicada como obra de arte.

Echando una ojeada de conjunto sobre



"EL VILLORRIO" POR
ALFREDO EAST

la obra de East, encontramos que su mérito artístico estriba en el dibujo y la composición mientras que, desde el punto de vista técnico, el mérito está en la manera de ejecutar los rasgos y mordiscos principales. La firmeza y la certidumbre inspiran siempre y guían esa técnica. La fuerza irresistible con que el artista nos da su nota de color, sólo puede compararse con la virtuosidad de un gran violinista.

Mr. East forma parte de un pequeño grupo de artistas aguafuertistas empeñados en demostrarnos que es posible producir paisajes al aguafuerte de grandes dimensiones y efectos decorativos, tan eficaces cuando no mucho más, que las pequeñas planchas expuestas habitualmente en las muestras de grabado. En la manera de estos artistas están inscriptas las palabras «belleza», «originalidad» y «libertad».

FRANK NEWBOLT.

LOS CAPRICHOS DE GOYA

Lo deforme, lo grotesco, lo desproporcionado; los enanos y los bufones han sido para la escuela de la pintura española un motivo más frecuentemente tratado que en todos los demás países. Los reyes de España, particularmente, han gustado de esos singulares personajes, no más altos que sus lebreles, y los pintores de la Corte nos han dejado de ellos efigies numerosas. Siguiendo en esto el ejemplo de sus predecesores, Velázquez pintó su inolvidable retrato de «Antonio el Inglés»; y este gusto debe haber persistido hasta nuestros días, puesto que un Ignacio Zuloaga nos dibuja todavía a grandes rasgos de pincel, la figura de un aguatero visojo o la de una enana que carga una vasija tan grande como ella.

Es que para un arte tan verista como el español; para un Velázquez, para un Zur-

bazán, para un Goya no debía existir un código de belleza preestablecido: lo bello no está solamente en la feliz proporción de las formas, sino también en la elección de los rasgos característicos, en la insistencia sobre una línea significativa sin contar los efectos que se pueden obtener por los contrastes de luz y sombra; de tal manera que, con la ayuda de semejantes dones, no hay en la vida una fealdad tan fea que no les permita extraer para su arte una belleza asombrosa.

Estos son los méritos, precisamente, que fijan un inestimable precio a «Los Caprichos» de Goya. Cuando el artista, ya famoso, los dió a la publicidad en 1796, frisaba en los cincuenta años. Por esta época, Goya había ya definido su verdadera tendencia, y los cartones correspondientes a la misma que vemos hoy en El Prado, nos muestran la natural inclinación del artista hacia los temas populares, fuente de inspiración que no abandonara jamás ni siquiera cuando sus éxitos de retratista le valieron una encumbrada situación.

Además de «Los Caprichos», lo burlesco tiene un papel preponderante en la obra de Goya. Que pinte una «Audiencia de la Inquisición» o una «Procesión» como la de San Fernando, se entretiene dando a los bonetes puntiagudos las inclinaciones más variadas, buscando los gestos y los movimientos más cómicos, burlándose de los devotos hasta el punto de transformarlos



"LA FILIACIÓN"
POR GOYA



"ALLÁ VA ESO"
POR GOYA

en temas de grotescas mascaradas. Apenas si hay diferencia entre ellos y su «Carnaval», pues todas sus telas proceden de la misma fuente de inspiración: son las mismas mujeres diabólicas y los mismos tipos grotescos danzando en una especie de ronda funambulesca, pero lo más curioso de todo es que esos cuadros ofrecen la notable distribución de blancos y negros de que Goya hace gala en sus admirables aguafuertes.

Sin embargo, para encontrar en la pintura el Goya fogoso y arrebatado que nos dan a conocer sus «Caprichos», es necesario observar los sorprendentes bocetos del Prado, donde su fantasía se ha dado libre curso creando extraordinarias hechiceras que preparan brebajes o corren al sabat. En pocas pinceladas hace surgir de la sombra figuras del relieve más sorprendente con las que ninguna de sus imágenes reales —salvo quizás las del «Tío Paquete» —puede ser comparada.

Es quizás por esta sorprendente facultad de invención, por este gusto no sólo de lo deforme, sino también de lo fantástico, que Goya incorpora al arte, hasta entonces realista de España, un elemento nuevo desarrollado sobre todo en sus grabados. Su primer guía fué Velázquez, que le proporcionó los temas. «Los Bebedores», «Esopo». «Menipo» procuraron a Goya la ocasión de ejercitar la mano. Pronto estará en condiciones de afrontar la plancha original cuyos primeros ensayos, antes de su famoso «Suplicio del garrote», son simples tipos de majas, manolas y toreros. Tiépolo, que había visitado España en los últimos años de



"MALA NOCHE"
POR GOYA



"CHITÓN"
POR GOYA



"POR QUÉ FUÉ SENSIBLE"
POR GOYA

su vida, editó allí una serie de «Caprichos» al aguafuerte, pero el verdadero maestro de Goya para el grabado fué Rembrandt. Ya su influencia se reconoce sobre las telas del maestro español en los efectos del claroscuro, en la elección de los modelos, en la simplicidad de paleta hasta el punto que algunos de sus retratos evocan la sombra del gran holandés. La filiación es más evidente, sin embargo, en los grabados. Goya busca los violentos contrastes de blanco y gris y, como al mismo tiempo le interesan las realizaciones rápidas, trata sus estampas como Rembrandt trataba sus dibujos.

«Los Caprichos» comienzan por un retrato del autor. Está representado casi de perfil, tocado con un enorme cilindro de pelos, el cabello largo, el ojo atento, la boca un poco desdeñosa con una configuración general del rostro que nos recuerda el Goya joven de la colección Bonnat. Como Rembrandt, Goya se ha representado numerosas veces y su retrato en busto de la Academia San Fernando, cuya réplica está en El Prado, nos lo muestra muy rembranesco no sólo de concepción y de luz, sino también —cosa curiosa— de tipo.

La inspiración de «Los Caprichos» es, sobre todo, fantástica. Si vemos en ellos ciertas alusiones a sus contemporáneos, han dejado ya de interesarnos y debemos hojear su álbum como si Goya no hubiera elegido —y él mismo nos lo declara —otros

temas que aquellos vinculados a los prejuicios, las hipocresías y las imposturas consagradas por su tiempo.

Goya grabador ha comprendido, como Goya pintor, que con el buril o el pincel, sólo debe expresarse lo indispensable, cosa que da a todas sus estampas y, particularmente, a «Los Caprichos» un acento maravilloso. Dramas nocturnos, visiones infernales, escenas de sabat, risas enormes, expresiones diabólicas, rostros atormentados por la perversidad, todo está brevemente dicho y de la manera más intensa posible. Lo bello y lo horrible, lo grotesco y lo monstruoso, los hombres con cabeza de asno, las dueñas desdentadas y las graciosas doncellas, las viejas coquetas, las brujas enhorquetadas sobre mangos de escoba, los malos consejos, los retruécanos y las alucinaciones, todo eso forma un conjunto lleno de contrastes y perverso hasta la enfermedad. Una luz trágica ilumina estas figuras encantadoras y horribles donde el amor y la muerte aparecen hermanados a menudo en muchas páginas de intensidad verdaderamente cruel. Las leyendas están dictadas por una ironía tan aguda, que pone frío en los huesos. No tengo para qué describir las obras que pueden admirarse en el álbum, pero quiero anotar, así sea de paso, el sentimiento de profunda tristeza que inspira esa página titulada «Hasta la muerte» y que alude, según parece, a la coquetería de la condesa de Benavente, madre de la duquesa de Osuna. El deseo devora hasta la muerte esa criatura enflaquecida, llena de arrugas, los brazos secos como huesos, las manos espectrales, la boca sumida, pero que se adorna siempre, que luce telas y tocados de doncella ensayando ante el espejo su toca llena de encajes y de cintas.

La primera edición de «Los Caprichos» apareció en 1796, y se componía de setenta y dos planchas: las ocho planchas suplementarias que comprende hoy el volumen fueron agregadas en 1802. La Calcografía Real de España hizo una nueva edición en 1806.

Además de «Los Caprichos», Goya ha publicado otros dos volúmenes de aguafuertes: «Los proverbios» y «Desastres de la guerra». El primero procede de igual fuente y su carácter es la fantasía, pero «Desastres de la guerra» toca a la realidad exclusivamente, aunque la realidad sea aquí mucho más trágica que la imaginación calenturienta. Aquí están reproducidos con una crudeza que espanta los más brutales actos de la soldadesca ebria, y eso de un modo tal que Goya no osó publicar esas planchas, grabadas durante la ocupación francesa, en su casa de Madrid: no fueron editadas hasta 1863 por intermedio de la Academia San Fernando.

Todos los grabados de Goya son de una vena y una libertad admirables; pero sólo hacia el fin de su vida, como le ocurrió a Chardin con el pastel, pudo descubrir en un procedimiento que nunca había practicado, el medio de renovar profundamente su arte.

Nos referimos a su «Tauromaquia», conjunto de treinta y dos magníficas planchas a la punta seca que el artista trabaja directamente, sin boceto previo, haciendo surgir la multitud de los «tendidos» de entre un verdadero caos de líneas confusas, acusando con rasgos firmes la silueta de los principales actores y reproduciendo con un realismo sorprendente el movimiento de los personajes y las bestias.

El encontró en la plaza de toros un tema de predilección y su obra constituye un verdadero tratado en el arte de matar.

Todas las últimas litografías del artista fueron consagradas a las corridas de toros, donde celebra la gloria de los famosos Martincho, Mariano Ceballos y Pepe Illo. Cuando el artista, viejo ya y achacoso, fué a refugiarse en Francia, siguió trabajando con singular ardor no obstante los setenta y dos años que por entonces contaba.

Goya murió en Burdeos el 15 de marzo de 1828. Sus despojos mortales fueron conducidos a Madrid en 1899, y desde entonces descansan en la iglesia parroquial de San Isidro, cuyas fiestas y romería ha inmortalizado en cuadros admirables.

TRISTÁN LECLERC.



"RETRATO" (BRONCE)
POR ROGELIO IRURTIA

ROGELIO IRURTIA

CUANDO escribimos en esta revista la crítica del décimo salón nacional de arte fué nuestra voluntad guardar silencio acerca de Rogelio Irurtia, entendiendo que su envío a dicho salón no tenía sino un carácter puramente circunstancial. Llegado últimamente de Europa tras una larga ausencia del país, consagrado como uno de los primeros escultores contemporáneos y lleno de entusiasmo por los destinos de su pueblo, Rogelio Irurtia nos debía una exhibición material de su obra para retribuir aunque más no fuera la fe que todos habíamos puesto aquí en su labor de artista aceptando sin más prueba valedera que tal o cual boceto aislado, las palabras definitivas de sus críticos y comentadores.

Quizás no tuvo otra razón en cuenta para remitir al salón nacional de 1920 esas cuatro cabezas suyas, tan sutiles de idea y tan maravillosamente modeladas, que el público nuestro a pesar de su detestable gusto por las cosas monumentales ha visto con ese respeto intuitivo que la verdadera obra de arte impone siempre a réprobos y escogidos.

Ninguna otra razón, en efecto, pudo haber impulsado al artista porque si hay algo allí que se despegue del ambiente me-



"LA FATALIDAD" (BRONCE)
POR ROGELIO IRURTIA

diocre, ampuloso y falso de la muestra, son esas cuatro cabecitas pura sinceridad, puro amor y arte puro con que Rogelio Irurtia nos demuestra que él es, en rigor, uno de los primeros escultores contemporáneos.

Muchas personas han debido esperar sin duda una presentación artificiosa de torsos rodinianos y de figuras renacentistas sin comprender quizás que Irurtia es demasiado gran artista para engañar a su público con esas enormes masas escultóricas que si se aprecian debidamente en el conjunto de un monumento, bajo la caricia del sol que les quiebra en aristas luminosas y del aire que hace estremecer el bronce en espasmos imperceptibles, puestas en el recinto cerrado de una sala no son sino recursos retóricos para ocultar errores substanciales de modelado y raquitismo de pensamiento.

En este caso, cuatro cabezas valen más que toda una legión de titanes deformados por la elefantiasis de la vulgaridad académica y mucho más cuando están modeladas como las de Irurtia. No se le oculta a nadie que quien modela así una cabeza humana puede y debe modelar también cuerpos enteros en movimiento y hasta grupos de cuerpos, como, por otra parte, lo ha hecho ya el artista, pero es evidente que una simple cabeza llena su misión a todas luces cuando se quiere significar con ella lo que Irurtia dice por boca de las suyas.

Y la prueba está en que todos, críticos y no críticos, profesionales y no profesionales, han cerrado los labios ante la obra de nuestro gran artista para aprovechar mejor por la contemplación y el silencio la viva enseñanza que fluye de toda ella.

Irurtia hace pensar profundamente con sólo exhibir ante nuestros ojos, ahitos ya de mentira y de bajeza, esas cuatro cabezas humanas tan perfectas en sus distintos valores y significados que hasta parecen modificar la vida misma bajo el miraje de una lírica exaltación de artista. ¡La vida! ¿Cómo puede exigirnos el arte que la amemos ciegamente cuando de ordinario nos la presenta tan repulsiva? Mucho más lógica para eso es la conducta de ciertos sistemas filosóficos que hacen tabla rasa con los fenómenos para darnos la solución apetecida fuera del mundo físico y fuera por lo tanto de la vida real.

Pero es que en Irurtia hay tanto de filósofo como de artista y su arte es bello precisamente porque nos da soluciones de belleza fuera del mundo real. No entiendo decir con esto que su arte se salga de la vida ni mucho menos. El está siempre en la vida pero también está siempre en el ideal y como la vida viene a ser así un reflejo de algo más superior y bello, el arte de Irurtia nos hace amar la vida. Aunque la imagen no me satisface plenamente diría para explicar mejor esta extraordinaria personalidad de artista que el arte de Rogelio Irurtia es como un submarino navegando en aguas profundas, pero en contacto con el mundo exterior por medio de sus periscopios. El se mueve en el mundo aparte de sus ensueños dirigido y controlado constantemente por esas fugaces imágenes que le llegan de afuera a través de su fina percepción artística, pero no sale jamás a la superficie ni abandona su «yo» profundo. Por eso su arte que es tan real y al mismo tiempo tan puro se ha prestado siempre a las más diversas interpretaciones. Se ha dicho alguna vez que Irurtia seguía los pasos de Rodin: es sencillamente grotesco. Todo el arte de Rodin se define por el movimiento y la actitud mientras que el arte de Irurtia tiende más a la contemplación y la quietud. Aquél expresa siempre ideas concretas, éste se mueve siempre en el plano de las ideas abstractas. Para Rodin un hombre que piensa es un hombre que concentra toda su personalidad material en la síntesis anatómica del gesto; para Irurtia un hombre que medita es una fluencia del «yo» interior que pasa de adentro afuera y expone ante los ojos la presencia invisible de una mente. Rodin es hijo de su medio y de su siglo: su realismo suele ser abyecto y se parece como dos gotas de agua al realismo de Emilio Zola. Irurtia es hijo del Renacimiento y en su arte hay un profundo idealismo cristiano que ex-



"CABEZA" (BRONCE) POR ROGELIO IRURTIA

presa siempre la trinidad filosófica del Evangelio: fe, amor, esperanza. Rodin es determinista y materialista: corresponde a la escuela de Darwin. Irurtia es espiritualista y trascendentalista: corresponde a la escuela de Hegel.

Conviene establecer estos valores previos porque si Irurtia ha de reemplazar a Rodin en el trono de la escultura contemporánea no será nunca por semejanza espiritual con el maestro, sino por semejanza en su extraordinaria capacidad creadora.

Irurtia es un renovador del credo estético y como tal interesa particularmente a los argentinos que han de ver en él un maestro capaz de dirigirlos hacia la formación de una conciencia estética nacional.

Hace muchos años—diez o quince posiblemente—escribí de Rogelio Irurtia estas palabras que entonces parecieron audaces, pero que eran verdad: «Teóricamente su estética no tiene coexistencia lógica con la demencia fetichista de nuestro mal gusto.



"PRIMAVERA" (YESO)
POR ROGELIO IRURTIA

Quizás se opere una reacción espiritual en nuestro pueblo embrionario. Quizás la contemplación de las montañas nativas, de las praderas infinitas, de los crepúsculos de oro vaya plasmando con lentitud de cosa imperecedera una estética nacional como la que inculcó a los griegos el azul cobalto de sus mares y el verde misterioso de las alamedas.»

«Irurtia no puede ser amado por sus compatriotas. No tienen ellos el corazón bastante puro ni el alma generosa que se requiere para comprender su estética del sentimiento. Por ahora no quieren sino que se les mienta; que se les mienta sin cesar en todas las pautas del arte, en todos los idiomas de la tierra; quieren que se les engañe por el libro, por el teatro, por la conferencia, por la pintura y por el mármol. Y a esta mistificación universal, a esta sinfonía del engaño que mantiene en cohesión la indiferencia pública, a este deleite morboso se ha dado en llamar necesidad de ideal...»

Convengo en que los tiempos han cambiado. Irurtia comienza a ser comprendido y amado por sus compatriotas que ven en su obra de arte la más elevada manifesta-

ción de espiritualidad argentina; pero ahora —digámoslo de paso—ha llegado también el momento propicio para que el maestro comience a su vez a amar y comprender a su público.

Yo no pongo en duda la elevación de sus miras y hasta veo una prueba de amor en esas cuatro cabezas expuestas por el artista últimamente. Con sacrificio quizás de su orgullo, Irurtia descendió hasta esa mediocre manifestación de arte argentino para decirnos desde allí, con la sencillez de sus cuatro salmos, todo un Evangelio de vida y de esperanza. Y los que oyeron su palabra sin echar de menos la consabida tonelada de barro, los que supieron comprender el secreto inefable de esas cuatro cabezas donde está compendiado todo lo que ha enseñado el arte en diez siglos de historia, esos volvieron a sus tiendas con el alma reconfortada. Irurtia les habló un lenguaje nuevo y ellos lo oyeron con una alma nueva. Y así es el arte cuando es arte verdaderamente. Es como un surtidor de agua pura que tiene la virtud de saciar todas las formas de la sed humana.

De las cuatro cabezas expuestas por Irurtia, dos eran de hombre y dos de mujer. Aquéllas expresaban, sentimientos dramáticos—una la reflexión, otra la fatalidad—y éstas, dos líricos estados de alma que se expanden en aroma de juventud.

La gracia simple del modelado en éstas, contrasta con la nerviosa concentración de aquéllas, pero allí, en los cuatro ángulos de la pequeña sala, son como cuatro esfinges silenciosas que guardan entre sus ojos dormidos, el secreto de la belleza, de la espiritualidad, del carácter y de la fatalidad. ¿No es acaso un resumen de la vida el que nos presenta Irurtia con sus cuatro cabezas? Yo por lo menos lo siento así, porque esas cabezas me han dicho cada una en la tonalidad general de su sentimiento, no sólo la fe profunda y el inmenso amor con que el artista las ha modelado, sino también esas palabras de verdad profunda que fluyen siempre del corazón de la vida.

M. ROJAS SILVEYRA.



"MAÑANA DE INVIERNO"
POR PAUL CRODEL

EXPOSICIÓN DE ARTE ALEMÁN

La exposición de arte alemán organizada recientemente por el señor Müller en su local de la calle Florida 935, tiene ante todo la particularidad de presentarnos por primera vez un conjunto homogéneo y ordenado de cuadros y de autores pertenecientes todos a la gran escuela alemana del siglo XIX.

Aisladamente habíamos visto en Buenos Aires, además de la Exposición Internacional del Centenario, tal o cual manifestación de arte germánico moderno, y sin contar nombres de reputación tan universal como los de Boeclin, Franz Stuck, Max Klinger, Lembach, Trubner, Bader, Liebermann, etc., conocíamos también algunos de los menos famosos que ahora figuran en la colección del señor Müller, pero nunca, como en esta oportunidad, habíamos podido apreciar un conjunto de escuela más representativo en su valor y en su carácter.

El arte alemán es poco conocido e injustamente apreciado entre nosotros. Los críticos y escritores franceses que han dirigido el problema de nuestra educación artística son por lo general inexorables para con la conciencia estética y la mentalidad de los artistas alemanes y así se explica que, como reflejo de un prejuicio sistematizado, nuestro museo nacional tan rico en manifestaciones de arte contemporáneo no posea sino dos o tres telas correspondientes a la escuela alemana del siglo XIX.

El último libro de La Sizeranne, «L'art pendant la guerre» contiene en su primer capítulo apreciaciones injustas acerca de los dos pintores alemanes más ilustres: Boeclin y Stuck, a los que presenta como



"AMAZONA" POR FRITZ ESLER



"NATURALEZA MUERTA"
POR WILHMEN BLANKE

un trasunto fiel de la rudimentaria sensibilidad sajona. El crítico ha bebido, naturalmente, en la gastada fuente del rencor nietzchiano sin advertir, como tantos otros, que en ese rencor había un fenómeno de actualidad o de ocasión mejor dicho, porque las circunstancias especiales que determinaron la moral nueva del terrible filósofo se han modificado luego con el andar del tiempo cuando Alemania entró por fin en las corrientes más generales de la ideología contemporánea. Que un alemán sienta de otro modo que un francés los fenómenos generales de la vida es cosa natural y lógica cuando se tiene en cuenta—y no es posible no tenerlo—las diferencias esenciales de concepto que constituyen el fondo de las dos mentalidades rivales: la sajona y la latina. Lo malo es que esa diferencia sirva para establecer una escala de valores estéticos en mérito de la cual se ha de exigir siempre a los artistas alemanes, bajo pena de general condenación, que abandonen su personalidad esencial, sacrificando el sentido de la raza—que es lo más puro del arte—a esas vagas expresiones de «arte alciónico», «arte azul», «arte mediterráneo», etc., que Nietzsche incorporó a su famosa jerga filosófica en un arrebato de rencor contra Wagner.

Los críticos latinos rechazan y condenan toda expresión de arte que no se ciña al



"RETRATO DE NIÑO" POR FRANZ VON LEMBACH

concepto general de la mentalidad «mediterránea» reivindicando para la raza del mediodía la herencia directa de las dos cunas ilustres: el paganismo y el renacimiento, sin admitir naturalmente, que es más fácil encontrar en Boeclin o en Max Klinger los rastros de aquella herencia que no en los extravagantes extravíos surgidos a raíz del impresionismo.

Estas ideas que en Europa se debaten desde hace medio siglo y con creciente interés a medida que los acontecimientos se suceden en la interminable cadena de la vida, han encontrado entre nosotros un ambiente de «pega» como dicen los españoles, propicio por la simulación y el «snobismo» a las funestas extravagancias del famoso «arte alciónico». No se conoce el arte alemán pero se le condena. Eberlein es «pastiche», pero tenemos la ciudad llena de Eberlein—alemán por donde se le busque—y antes que la corriente de la moda nos arrastrara hacia las tradiciones del colonial americano, todos nuestros muebles, nuestra decoración urbana y los frentes de nuestras casas parecían inspirados en la célebre *Kunstler-Kolonie* de Darmstadt.

En una palabra: los hombres que rechazan entre nosotros las manifestaciones contemporáneas del arte alemán, no conocen el carácter de ese arte e ignoran el valor estético que representa, frente a la



"ENTRE AMIGAS" POR
JOSSE GOOSSENS

general decadencia del espíritu latino, el lírico entusiasmo de un Stuck, de un Max Klinger, de un Leo Putz, de un Liebermann, etc.

Con objeto de encauzar mejor ese conocimiento, «Augusta» habrá comenzado a divulgar de una manera ordenada y sistemática las características de la escuela alemana contemporánea estudiándolas a través de cuatro de sus más genuinos representantes: los pintores Leo Putz, Karl Bantzer y Adolfo Hengeler, y el escultor Augusto Gaul.

La exposición del señor Müller viene ahora a completar nuestro propósito revelando al público de Buenos Aires un admirable conjunto de artistas alemanes donde figuran desde el famoso retratista que fué Franz von Lembach hasta el decorador Hans Deiters y Julius Seyler, el paisajista no menos famoso. Todos los géneros están representados en esta interesante muestra, donde para que no falten las notas de más acentuado carácter alemán, figuran hasta los cuadros de género con escenas típicas, ya sea de la vida burguesa ya de las faenas agrícolas a través de los cuales fluye todo el espíritu tradicional de la vieja raza germana.

Lástima que así como tienen cabida en la muestra todos los géneros pictóricos correspondientes a un mismo período o escuela, no estén representadas en la muestra otras tendencias o manifestaciones estéticas de un avanzado carácter independiente que han florecido después de la guerra, buscando su natural expansión en la que se ha dado en llamar escuela «expresionista». Estas nuevas tendencias artísticas, inspiradas en el espíritu de la nueva Alemania, tienen como signo diferencial una robusta frescura juvenil que ha de hacer reflexionar profundamente a los críticos latinos. Basándose exclusivamente en la naturaleza, la joven escuela alemana del momento sigue en su proceso ideológico y técnico un camino semejante al que emprendió hace medio siglo el impresionismo francés y bien que sus finalidades generales sean otros, sus medios de propaganda y de conquista recuerdan de una manera exacta la actitud de aquel maravilloso grupo de artistas que en 1863 fundaban en París el Salón de los Independientes.



"HALALI" POR R. SCHWAM-ZILTAN



"EL CABALLERO
Y LAS DONCELLAS"
POR CARL VAN MARS

EXPOSICIÓN DE ARTE ALEMÁN

Habría sido muy interesante observar de cerca las nuevas manifestaciones del arte alemán y es de esperar que el señor Müller tan bien inspirado siempre en sus propósitos de cultura artística quiera ofrecernos pronto una exposición de esa joven escuela ultramoderna acerca de la cual no tenemos sino algunas referencias aisladas.

Sin embargo, la muestra de ahora tiene, como decíamos, un gran valor documentario, no obstante haber sido organizada con el criterio unilateral que revela su carácter escolástico. Y en efecto, prescindiendo de las tendencias posteriores a la guerra, la pintura alemana del siglo XIX se nos presenta dividida en dos grandes corrientes principales: una con la pintura nacida en las fuentes del impresionismo francés, por el cual—dicho sea de paso—los artistas alemanes de los últimos veinte años han demostrado siempre una gran simpatía, y otra con la pintura nacionalista propiamente dicho, que si bien supo aprovechar las enseñanzas de los grandes maestros franceses contemporáneos se mantuvo fiel a la tradición germánica siguiendo las huellas ilustres de Holbein y Durero, de Cranach, de Tomás Moro y de Jacobo Mayer. A la primera corriente pictórica corresponden Franz Stuck, Max Klinger, Leo Putz, Liebermann, etc.; a la segunda, Lembach, Trubner, Hengeler y, en general, todos los artistas reunidos por el señor Müller en su interesante colección. Podemos decir, entonces, que los cincuenta cuadros que la constituyen corresponden por su técnica y su sentimiento a una escuela realista que, si bien se ha inspirado en el concepto estético de Courbet, presenta como carácter diferencial el fondo latente de la raza alemana, y sobre todo, esa especie de lírico optimismo ante la vida que se manifiesta siempre en toda cosa concebida por mentes alemanas puras.



"MAÑANA EN EL MONTE"
POR EUGEN BRACHT



"LOS FARISEOS" POR
WILHELM BLANKE

Mientras el realismo de las escuelas latinas,—y particularmente de los franceses —busca para acentuar quizás, el carácter de su arte, los temas más amargos y los personajes más complejos, el realismo de la escuela alemana ajusta invariablemente sus concepciones a una visión amable de la vida. Sus temas rebosan, por lo general, una sana alegría de vivir y sus personajes simples trascienden el espíritu romántico y apacible de la vieja raza sajona.

Por lo demás—y esto constituye otra característica esencial del grupo—el realismo alemán va unido siempre a una instintiva necesidad de expresión simbólica.

Entre los cuadros reunidos por el señor Müller en su salón, debemos mencionar, en primer término un hermoso retrato de Franz Von Lembach, artista ampliamente conocido por nuestro público y cuyas cualidades pictóricas han sido reconocidas hasta por los más serios adversarios de la escuela alemana.

Hans Lobschen, de Berlín, presenta una tela «Primavera» de interesante factura y concebida con todos los miramientos debidos a los principios esenciales de la escuela alemana, cuyos caracteres más típicos nos presenta. Son también interesantes por más de un concepto una «Naturaleza muerta» de Guillermo Blanke—que figura en el catálogo con otras cinco telas de mérito indiscutible, y un paisaje «Mañana en el monte» de Eugenio Bracht, donde se advierte más de un recurso tomado a los grandes paisajistas franceses. Bien es cierto, por otra parte, que en su interesante estudio sobre «Trubner» (Leipzig 1909) Rosenhagen, que es uno de los mejores críticos alemanes, demuestra que Courbet, Millet y Corot han introducido en la pintura francesa, elementos de carácter absolutamente alemán.

Entre los paisajistas que figuran en el salón Müller debemos mencionar también a Paul Grodel, de München con su luminosa «Mañana de invierno» a Julius Seyler con la admirable composición titulada «Entre las dunas» y al famoso H. von Zügel que nos demuestra la riqueza de su paleta bajo la forma de una noble composición decorativa que titula «En la loma». Además, recordamos los nombres de Ludwig Dill, O. H. Engel, Theodor Esser y E. Wolff.

Además del retrato de Von Lembach, ya mencionado, la figura está representada



"EN LA LOMA" POR H. VON ZÜGEL



"LA MAJADA" POR
KARL KAYSER

en el conjunto por otros cuadros de elevado mérito artístico. En primer lugar una fina tela de Josse Goossens, titulada «Entre amigas», que coloca a su autor entre los más nobles artistas modernos. De la misma índole y ejecutada con igual maestría recordamos la «Amazona» de Fritz Esler, un «Desnudo» de Kurt Haase, una «Paisana de Wachan» por Adolfo Hoelzer, «Leyendo» de Weissgerber,—un interesante retrato femenino todo entonado en azul,—y una «Joven flamenca» de Jemberg.

Los decoradores alemanes de la gran escuela tienen un representante digno en Hans Deiters, cuya «Danza Primaveral» pasa a justo título por una verdadera obra maestra. A este mismo género corresponden también «La Furia» de Frey Moock y «El caballero y las doncellas» de Carl Mars.

Entre los animalistas, por último, figuran Otto Dill, de München, Karl Kayser, Rud Schram y H. Schrader-Velgen.

En general, como habíamos dicho al principio, la exposición de arte moderno organizada recientemente por el señor Müller, es un elocuente testimonio de lo que ha hecho en los últimos cincuenta años esa escuela alemana del siglo XIX, tan mal apreciada entre nosotros por influjo de las ideas francesas. El público de Buenos Aires ha podido pues modificar su falso juicio y al comprender el verdadero significado de esa escuela, cuyo hermoso idealismo nada tiene de brutal ni de agresivo, ha de reflexionar también sobre la tan descutida mentalidad alemana que en el fondo no es ni menos lírica, ni menos generosa, ni menos humana que nuestra entusiasta mentalidad latina enferma quizás de ese «azul alciónico» que Federico Nietzsche quería inculcar a sus compatriotas.

MARCO SIBELIUS.



"DANZA PRIMAVERAL"
POR HANS DEITERS



"EL FAUNESCO" (BRONCE)
POR A. RIGANELLI

LA OBRA DE AGUSTÍN RIGANELLI

EN estos instantes en que un viento divinamente humano agita los misterios de la selva, y destroncando árboles y cercenando frondas, deja visible la mezquina urdimbre que el anquilosamiento del Tiempo tejiera con manos de paralítico: una acucia férvida ha hecho de nuestro sentir un rio que va hacia la mar, para si bien allí se confunde, desaparece y vive anónimo, poder gozar en cambio de la majestad de su imperio, e íntimamente sentirse satisfecho de ser también él, parte integral en la continua y magna convulsión que es la determinante de su vida.

Un anhelo sin límites llena las horas del diario vivir, y el constante pasar preocupativo que va sedimentando en nuestras almas lo ansiado, lo imposible; tiende hacia todos los puntos las tremantes ramazones de sus ansias de perfección, y es así, entonces, como la vida adquiere todo el encanto de un paisaje fantástico, cuya alma, es el himno que compone el viento al pasar triunfalmente entre las frondas.

El alma se agita y en su agitación se une al ritmo universal, y unificando así su palpitación, vive la sana inquietud que florece en todos los espíritus libres en las rojas rosas de la mágica aurora liberativa.

Una honda zozobra angustia los cora-

zones que laten anhelosos de una feliz venturanza; mas el ala luciferina de la fatalidad imprevista pasa, y enfriando nuestra frente, entristece nuestro sistema perceptivo que, lacerado, se diluye en lágrimas amargas...

Surge el descorazonamiento y la voluntad propulsora temerosa de una injusta derrota se refugia en la misteriosa espelunca del silencio... Y esto, que en el primer momento creyérase, o hiciera pensar en interesadas claudicaciones, o en bochornosos fracasos, es simplemente el asombro extático, que neutralizando toda acción, muestra ante propios y extraños la indiferencia de su mudez exterior, que oculta con el temor egoísta de una madre, el tesoro invalorable de su labor íntima.

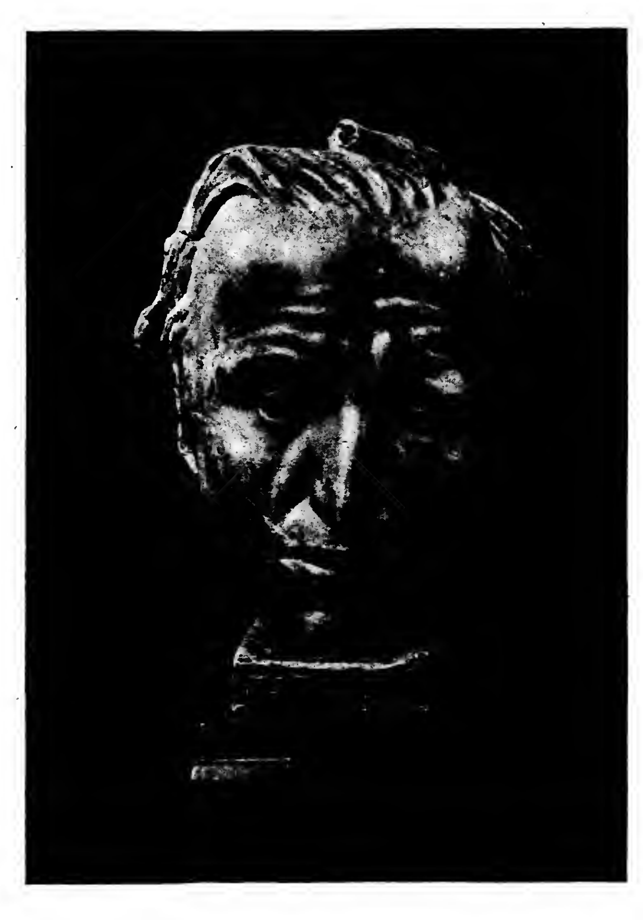
Quienes así piensan y obran, poseen la rara virtud de hablar consigo mismo, lo cual es la maravillosa llave de oro que abre las puertas de la verdadera personalidad.

Es en el silencio donde cuaja en perlas la emoción, y el sentimiento se vuelve harmonía, para luego difundirse a nuestro alrededor con tonalidades místicas llenas de una extraña atracción de encantamiento.

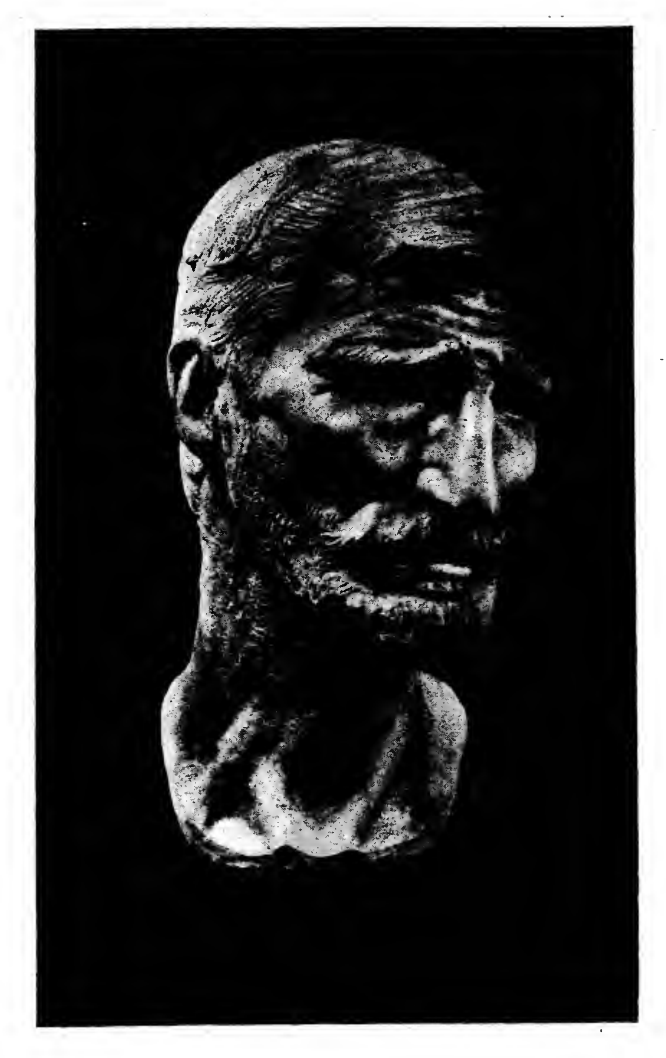
Por ello es que las obras nacidas en estas condiciones y bajo tan augusto poder tienen un valor anímico asombroso.

He aquí, pues, las dos razones que dieron vida a todo este mi precedente decir: La fiebre que animó y a cuyo conjuro nacieron «Los que no se salvarán», y el silencio en que el artista vivió mientras concebía y realizaba dicha obra.

Tiempo ha que no veíamos en esta capital, una exposición de escultura tan interesante, y de tanto valor artístico, como



"EL AMARGADO" (YESO)
POR A. RIGANELLI



"MÁSCARA DE DOLOR" (YESO)
POR A. RIGANELLI

ha sido la realizada durante los últimos quince días de octubre, en el Salón Costa, por el artista argentino Agustín Riganelli.

Pasando nuestra vista por el conjunto expuesto, una sensación de estupor admirativo nos conmueve, y luego de inmovilizarnos en determinado punto por largo tiempo, nos impele misteriosamente de una obra a otra y a otra, para volver y volver a retornar a la misma, y así una y varias veces, quedando siempre con nuevos deseos de contemplar una a una cada obra detenidamente. Este deseo de contemplación insatisfecho es el elogio más justo y valorizable que un artista puede ambicionar para sus obras.

Habiendo visto la exposición sin conocer personalmente ni por fotografía al artista, y luego conocerlo, de inmediato se aprecia y comprende todo el valor espiritual que vive y palpita como una verdad absoluta, en cada uno de sus bronces.

Joven, en plena efervescencia vital, y saturado de ansias idealistas, su obra está llena de esa briosa inquietud, a la cual Riganelli ha sabido con honda sabiduría ir diseminando en sus cabezas de estudio que después se han transformado en hermosas concepciones, con las cuales ha compuesto ese admirable poema que él sintetiza filosóficamente en estas palabras: «Los que no se salvarán».

AGUSTÍN RIGANELLI

Dueño de una sensibilidad hiperestesiada, la materia en sus manos se llena de un interno temblor, que es como una corriente vital que viviera dentro de ella, y a cuyo conjuro, al unificarse, surgiera materializada por virtud incognoscible, la visión entrevista en sueños.

Esta briosidad que es la que determina y alimenta su fuerza emotiva, está latente y visible en la potencia de su modelado y en la valentía con que resuelve complicados problemas de masas, sombras y volúmenes, como puede observarse fácilmente en «Job», «El Faunesco» y «El Buey».

En estas cabezas se evidencia la justa comprensión que posee Riganelli del modelado y del equilibrio de los volúmenes, lo cual unido a la fuerza expresiva que les comunica, hacen de dichas obras una de sus mejores manifestaciones.

Así en «Job» es tan completa su expresión, que al contemplarlo, pasa ante nuestra mente con realidad cinematográfica el obsesionante pasaje bíblico, en tanto que una voz tremante, en la sombra, murmura: «Soy la podre, peste es el aliento de mi boca, en úlceras purulentas me rompo. Yo estoy solo... ¡Me abandonó el Señor! Como los hombres, no quiere a los leprosos. ¡Sea bendito el Señor en los tiempos!...»



"NIÑO QUE MIRA" (YESO)
POR A. RIGANELLI



"EL ERRABUNDO" (BRONCE)
POR A. RIGANELLI

Ha conseguido Riganelli expresar en esta cabeza lo trágico y divino del dolor de Job; y además esa constante contradicción de sus palabras, ya apostrofando, ya suplicando perdón, o bien preguntando ingenuamente el porqué de su castigo: «¿Por qué, Señor, yo beso tu mano y me castigas?...»

Es el dolor una de las manifestaciones Psico-fisiológicas más difícil de interpretar y poder sintetizar en un determinado personaje, pues la más pequeña desvirtualización de un gesto lleva directamente a la más chocante y risible teatralidad.

No acontece ésto en «Job» y en «El Amargado», donde la belleza de la idea generadora sobrepujando la dolorosa realidad, dió nacimiento a la belleza de la expresión, que como afirma Winckelmann, es el fin supremo del arte.

Se intensifica más aún su facultad expresiva en «El Faunesco», donde un soplo de paganismo trasciende en forma brutal. Cada una de sus arrugas nos dice de la contracción de su pensamiento en el misterio de su vida selvática. El dinamismo latente en esta máscara ofrece al que la contempla toda una sucesión de exterioridades simbólicas, que concurren con su fuerza anímica, a saturarla de una rara y atrayente belleza exterior, para llegar a la cual el artista estilizó líneas, suprimió y dividió

gestos, equilibró volúmenes y llenó de ritmos internos su modelado.

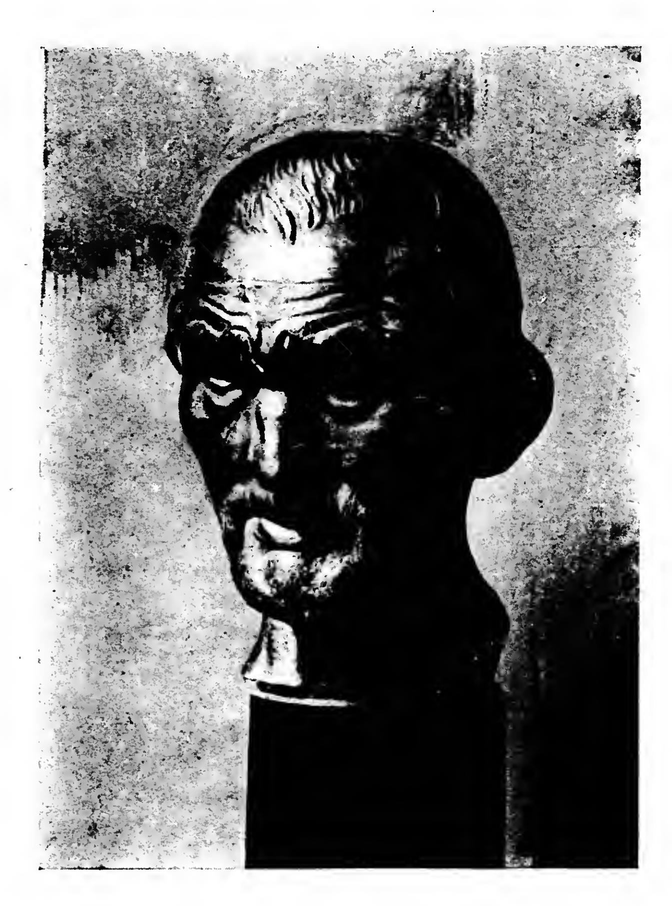
Cuando el artista se adentra en problemas de esta naturaleza, y olvidando las incongruencias objetivas, unifica lo que constituye su fuente de inspiración; para luego ir desmenuzando la diversidad de la materia en pro de la unidad espiritual, es que ha llegado entonces el momento de querer expresarse a sí mismo.

Cuando una obra nos sugiere estas palabras, es porque nos encontramos infaliblemente ante un artista, para quien ya su vida no es suya sino de sus obras, y en quien, la preocupación estética duplicando su fervor, lucha en manera tenaz consigo mismo, para resumir y concentrar en la obra de arte las tres bellezas concurrentes: la belleza de la forma, de la idea y de la expresión.

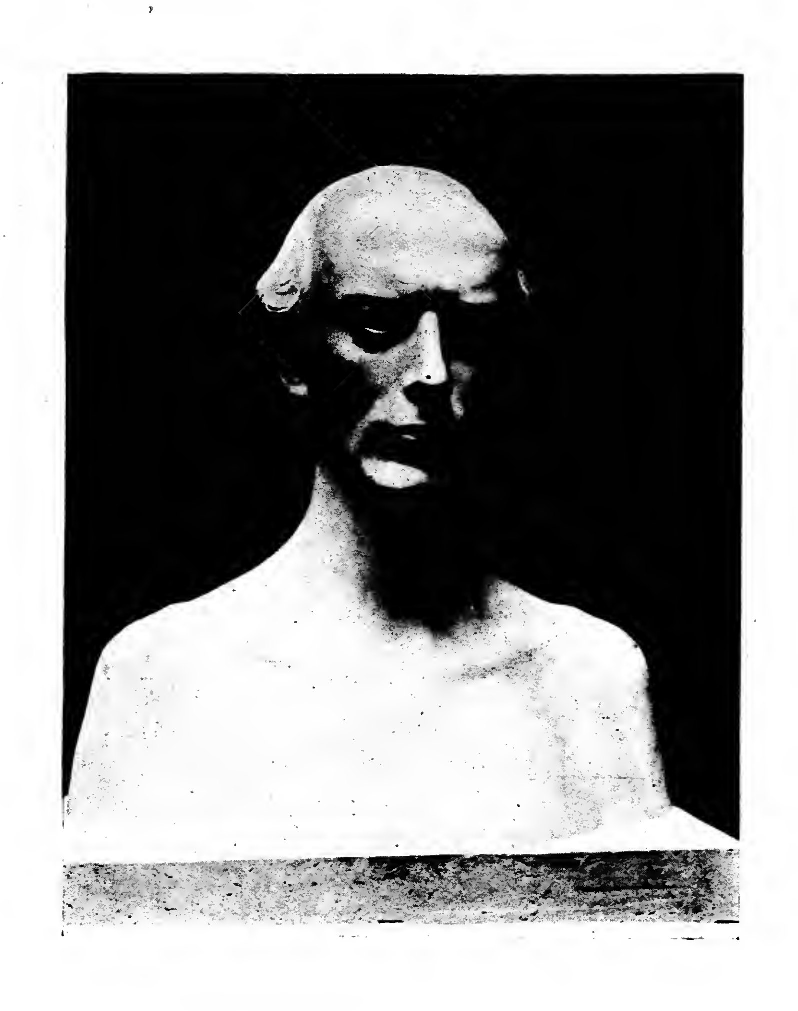
«Los que no se salvarán» es una promesa por demás positiva y sugerente de que Riganelli realizará obras de arte eternas. Una evidencia más, es esa admirable cabeza «El Buey», la mejor del grupo, por su profunda vida psicológica y por su mayor síntesis.

La sola elección del modelo revela en el artista talento. «El Buey» es ese ser que todos los días vemos pasar dormitando en el pescante de un enorme carro, o bien partiendo piedras en pleno sol, o sino yendo y viniendo constantemente del interior de un depósito con un brutal fardo en las espaldas, o regresar de quien sabe qué trabajo y de qué distancia, al atardecer, con la canastilla de su merienda en la mano.

Su rostro curtido y sus facciones brutalizadas indican la carencia absoluta de corazón y cerebro, en sus pupilas no se refleja la más leve luz de un sentimiento humano. El resto de un cigarro que debe ser mágico,



"EL DE LA LIMOSNA" (BRONCE)
POR A. RIGANELLI



"RETRATO" (YESO)
POR A. RIGANELLI



"JOB." (BRONCE)
POR A. RIGANELLI

por interminable, puesto que eternamente le vemos asomado en un extremo de la boca, verdad que testifica la casi desaparición del bigote en esa parte, ha fijado en ella un esguince que es el único gesto viviente en su rostro.

Como una antítesis dogmática al lado de «El Buey» se encuentra «El Errabundo», donde ha concentrado Riganelli psiquicamente la vida de ese personaje tan común en todas partes: el viejo vagabundo, que sumido en una indiferencia total acerca de quienes le rodean, pasa por los caminos deshilvanando raras filosofías, y sosteniendo diálogos absurdos con otro personaje imaginario y a quien él, de trecho en trecho parece tomara de un brazo, y lo detuviera, para mejor explicación de lo que va diciéndole, y luego, sonriente o malhumorado, según sea el tema de su divagar, alejarse catedráticamente.

En estas obras ha ido Riganelli dejando la fiebre de todas sus inquietudes, que expresan claramente su facultad emotiva y prueban de manera incontrovertible cuál es la riqueza de su visión plástica.

Así como el complemento indispensable de la lucha diaria es el reposo nocturno, también el artista vive sus horas de paz y tranquilidad. Es de estos instantes, amables y propicios como caricias de enamorados, de los cuales surgen aquéllas obras



"ESTUDIO" POR
G. FACIO HEBEQUER

llenas de un quietismo sacerdotal en las que, la idea se desenvuelve en espiral de incienso, lenta y harmoniosa, como el símbolo de una ascensión litúrgica.

Riganelli ha de realizar también obras de esta naturaleza. Lo prometen esos dos retratos, el de «A. Discépolo» y el de «A. Morpurgo». La fineza de su ejecución, la jugosidad de sus valores, lo exacto del parecido y la vida espiritual que como un halo invisible flota en torno, hacen de estos dos retratos dos admirables obras de arte.

La emoción que produce la labor artística de Agustín Riganelli, llena de un entusiasmo admirativo bajo cuyo mando la escolta de los pensamientos desfilan engalanados con los más puros atributos de la sinceridad, que formula fervientes votos para que en un mañana bien cercano, su fe estética cante el salmo de su idealidad, y la estesia dinámica de su espíritu perfume con eternidades de sándalo todas sus creaciones.

PEDRO V. BLAKE.

EXPOSICIÓN COLECTIVA

CONJUNTAMENTE con el escultor Agustín Riganelli, de quien nos ocupamos por separado, tres amigos de él, pintores, han efectuado una exposición de sus trabajos pictóricos y de una colección de agua-fuertes. Ellos son:

Abraham Vigo.—Este joven artista expone veinte telas o apuntes y trece agua-fuertes. De sus pinturas las únicas que merecen mencionarse son: «Tranvía de obreros», «Impresión» (Playa), y en segundo término «La conferencia» y «La manifestación».

Estos trabajos enumerados evidencian que su autor posee ciertas condiciones de pintor, pero, que aún el mismo, no ha conseguido saber cuál es el valor de su paleta, causa por la cual están todos sus trabajos llenos de tanta indecisión.

«El Tríptico» que según sus intenciones parece hacer creer que su autor lo consi-



"ESTUDIO" POR G.
FASIO HEBEQUER



"TRANVÍA DE OBREROS"
POR A. VIGO



"NOCTURNO" POR
JOSÉ ARATO

dera como su mejor trabajo, dista mucho de serio.

Entre las agua-fuertes el grupo de «Los Oradores» tiene su interés, conjuntamente con «La feria».

José Arato.—Podríamos con toda justicia decir que la exposición de este pintor se compone de dos telas: «Nocturno», que es una nota delicada y sentimental, donde la Luna al besar con su luz blanca las casas, hace más misterioso el contraste de sombras en el recodo del emparrado; y «La Loma» que es una interesante visión de pueblo. Todos sus demás trabajos no merecen citarse, a no ser aquellas notas ridículamente malas, como el «Interior».

En sus agua-fuertes hay un espíritu grotesco que hace interesante varias de ellas.

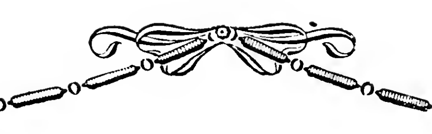
Guillermo Facio Hebequer. — Es mejor que los anteriores, no obstante el error pictórico de que adolece, al subordinar la verdad natural que es el alma de todas las cosas, a su gusto y capricho, en el uso constante de los tonos azules. Sin embargo, en sus figuras, hay expresión y es ciertamente emotivo en algunas de ellas. Así las que llevan los números 2, 4, 6, 12 y 13. Las dos cabezas de borrachos son interesantes. En sus agua-fuertes las que llevan los números 1, 4, 8, 11 y 12 tienen un valor determinado. En éstas como en las demás agua-fuertes de sus compañeros, aún no han conseguido ninguno de los tres, dar la sensación del grabado, parecen simplemente dibujos al carbón.

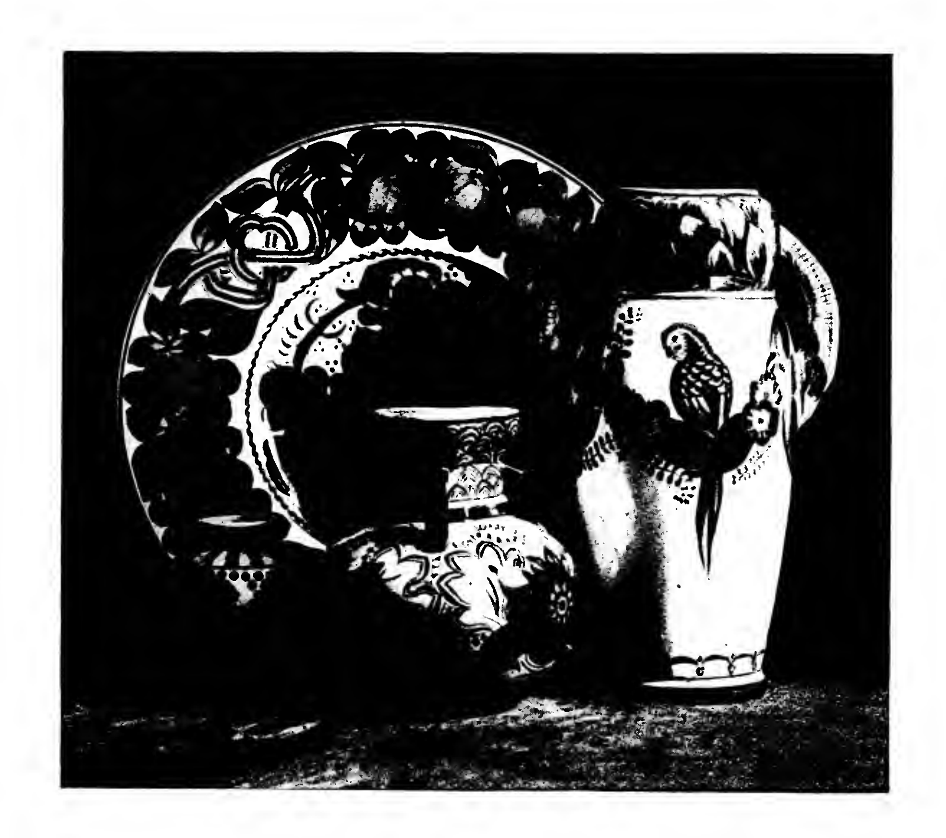
B.



"LA CONFERENCIA"
POR A. VIGO


ECIALITA
MONTE CUDINE
erbe e radici
di Lecco





BRONCES - PORCELANAS - OBJETOS DE ARTE

BAZAR COLON

Juan Bruschi é Hijo

254 FLORIDA 256
Buenos Aires

Talleres Heliográficos Ricardo Radaelli, Paseo Colón 1266 — Buenos Aires